

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

14. Jahrgang

Oktober 1961

Heft 10

MEISTER UM ALBRECHT DÜRER

Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum. Juli bis September 1961.

(Mit 4 Abbildungen)

Die Ausstellung führt ein reichliches Dutzend Nürnberger Maler, die zu Lebzeiten Dürers zwischen 1500 und 1528 tätig waren, mit ausgewählten Werken vor. Die lichten Räume präsentieren die locker aufgestellten Gemälde, Stiche, Holzschnitte, Zeichnungen, Buchbilder und Glasgemälde geschickt und einladend. Eine freundliche, empfehlende Darbietung, die auch die bescheidenen Leistungen in günstigem Licht erscheinen läßt. Der Katalog, von einem halben Dutzend jüngerer Mitarbeiter sorgfältig gearbeitet, erfüllt alle billigen Wünsche. P. Strieder hat Thema und Auswahl initiiert, L. Grote hat sie zur Schau gebracht.

Der Nachdruck liegt auf der ersten Generation von Schülern, den Kulmbach, Baldung, Schäufelein und anderen, die überwiegend zwischen 1500 und 1510 in Nürnberg wirkten, und auf den Kleinmeistern der dritten Generation, den Beham und Pencz, die nach 1520 tätig waren. Dazwischen repräsentieren Werke, die im 2. Jahrzehnt entstanden sind, vor allem solche von Kulmbach, Traut, Springinklee und einiger unbekannter Meister, die Kunst um Dürer zwischen 1510 und 1520. Das Allermeiste ist dem, der sich mit der Dürerzeit beschäftigt hat, nicht neu – überraschend ein ganz unbekannter typischer Altar Kulmbachs aus Wendelstein von 1510 – aber hochwillkommen als Material, das sich dem vergleichenden Blick zur Prüfung stellt. Ziemlich unbekannt sind ausgerahmte Glasgemälde aus mehreren Kirchen Nürnbergs und Umgebung, meist Werke, die auf Baldung und Kulmbach zurückgehen und die man nun aus der Nähe studieren kann.

Alles in allem zieht die Ausstellung ein Fazit der Forschung im 20. Jahrhundert. Es scheint, daß sich durchgesetzt hat, was Kulmbach an frühen Gemälden, Zeichnungen und Holzschnitten geschaffen hat – sie fehlen noch in Stadlers Kulmbachbuch von 1936 – und was wir als Erstarbeiten Baldungs und Schäufeleins, als Gemälde Hans Dürers ansehen dürfen.

Am stärksten ist Hans von Kulmbach vertreten, der als der beste und fruchtbarste Künstler in den zwei ersten Jahrzehnten neben Dürer erscheint, da Hans Baldung offenbar nur einige Jahre in Nürnberg tätig gewesen ist. Von Kulmbach sind an 30 Malwerke teilweise großen Ausmaßes, ebensoviele Zeichnungen und Scheiben und anderthalb Dutzend Einblattholzschnitte und illustrierte Bücher vorhanden. Erstaunlich war, wie sich mit und nach Stadlers Buch die erste Periode von 1500 – 1510 erschlossen hat. Eines seiner allerbesten Werke ist der bald nach 1500 geschaffene Nikolausaltar (149), dessen vier wunderschöne Hauptfarben der vier großen Gestalten sogleich des Künstlers koloristische Begabung in helles Licht setzen. Neben diesem Meisterstück, einem seiner schönsten Werke, sind nur die sehr kleinen Täfelchen mit Johannes und Magdalena (150) und die Scheiben des Bamberger Fensters aus St. Sebald von 1502/3 als sehr frühe Werke nachweisbar (wenn man von den Zeichnungen und Holzschnitten des ersten Jahrzehnts absieht). Die Täfelchen (aus Hannover) sind als Zeugnisse einer herben, knorrigen Gestaltungsweise denkwürdig. Die Periode endet mit den beiden 1510 datierten Altären in Wendelstein (155) und in St. Lorenz (154, Annenaltar). Dazwischen muß der recht ansehnliche Peter-Paulaltar aus den Uffizien (152) gemalt sein, vermutlich um 1507/8, in dem noch nicht die typisierende Gestaltungsweise des zweiten Jahrzehnts zu finden ist; charakteristisch ist die Enthauptung Pauli. Auch die Behandlung der Landschaft ist noch vordergründiger und detaillierter. Auf den Rückseiten der Flügel sind die lebensgroßen Gestalten von Peter und Paul, Männer, die den ertümlischen Geist der (späteren) Apostelfolge Cranachs spüren ließen (Abb. 1 und 4). In den Uffizien konnte man sie nicht sehen. Stadlers Hinweis auf die ebenso großen Hl. Heinrich und Kunigunde in Prag erwies sich als zutreffend. Die Tafeln gehörten vielleicht zu dem Altar. Nach dem Buch von Pesina über die böhmische Malerei (Abb. 218 – 221), in dem sie abgebildet sind, hat der knorrige Anonymus, der sicher ein Schüler Dürers war, vermutlich noch andere Altäre in Böhmen gefertigt. Das lappige Blattwerk mit phantastischen Fratzenmenschen ist frappierend. Der Wendelsteinaltar, der kürzlich gereinigt wurde, zeigt die schmutzige Frische der Farben, die Kulmbach vor allen anderen als Altarmaler empfahl. In dieser Art waren viele Altäre und Altarteile auf der Ausstellung (153, 156, 161, 163, 169, 170, 174). Es bestätigte sich, daß der von Stadler rekonstruierte Marienaltar – Flügel mit 8 Tafeln zu einem verschollenen Schrein (Stadler Nr. 63, Ausstellung Nr. 156, 161) – wirklich existiert hat. Alle Bilder haben oben oder unten eine graue Leiste, die die Zusammengehörigkeit verbürgt. Ob die Täfelchen freilich Flügel der Wiener Marienkrönung (165) waren, einer enttäuschenden Komposition, ist zweifelhaft.

Der Höhepunkt des Schaffens Kulmbachs ist die Tuchertafel von 1513 (162) gewesen und sie war auch das Hauptstück der Ausstellung. Figürliche Komposition, Landschaft, Ebenmaß und Freizügigkeit beherrschen die Probleme der Anlage und sind beispielhaft gemeistert. Das Krakauer Triptychon mit der Anbetung der Könige in Berlin (158), 1511 datiert, ist koloristisch überlegen, hält sich aber so eng an Dürersche Kompositionen, daß es vielleicht auf einen Entwurf von ihm zurückgeht. Es ist leider etwas verschmutzt, so daß das entzückende Inkarnat Mariä und des Kindes, in dem hellblaue Augen

stehen, die Schillerfarben, das Grün der Säule nicht mehr recht wirken. Die Fragmente der Flügel scheinen in Polen verschollen zu sein. Der schöne Einklang von Anlage, Durchführung und Farbgebung ist nur noch in der Tuchertafel zu prächtiger Entfaltung gebracht.

Aus Polen waren 4 Tafeln der Katharinenlegende und die Letzte Messe des Johannes (164, 168) geliehen, fast alles, was im Krieg gerettet worden ist. Es sind bekannte, mit Recht geschätzte Werke, aber die Messe war enttäuschend. Das mit großer Hingabe gemalte Werk ist durchweg verschönert worden, so daß es einer durchgreifenden Restaurierung bedarf.

Von der Spätzeit geben nur wenige Bildwerke, das Berliner und das Nürnberger Bildnis, das Täfelchen mit zwei Heiligen aus Hannover von 1518 (175, 176, 173) Kunde. Hier hätte der Schwabacher Verkündigungsaltar die Verdichtung und fülligere Gestaltungsweise in der Figurenauffassung und damit die Lebendigkeit seines Schaffens bis zum Ende deutlich machen können.

Kulmbach als Porträtist war mit 9 Tafeln vertreten, durchweg unbezweifelbare Werke, aber nur die knappe Hälfte in einem Zustand, der die ungemein zartsinnige und überraschend farbige Behandlung ungetrübt zur Geltung brachte. Man weiß aus den ungewöhnlich eindrucksvollen Bildnissen in Berlin, München und Nürnberg (159, 175, 176), daß der Maler zu den unternehmendsten Gestaltern und feinsten Deutern des menschlichen Antlitzes in der Dürerzeit gehört. Das neue Bild von 1514 (166, Speelman), das wohl zu dem etwas scharf geputzten in Dublin von 1515 (167) gehört, bestätigt es. Das Paar der Sammlung Thyssen (171/2) ist leider arg restauriert und das zarte, scheue Frauchen in Donaueschingen (177 ist wohl durch Veränderung der Farbe im unteren Drittel und spätere Zutaten (Halsschmuck) in seiner ursprünglichen, bestechenden Feinheit beeinträchtigt.

Zeichnungen und Holzschnitte Kulmbachs erfreuten nicht nur durch den Eigenwert der dargebotenen Werke, sondern auch durch die positive Beurteilung der jüngsten Zuschreibungen, während sich Stadler der Druckgraphik ganz und den Zeichnungen, insoweit sie die so interessante frühe Gruppe profaner Darstellungen angehen, – mit Ausnahme der 3 Soldaten (195, Berlin) – versagt hatte. Schließlich konnte man aus nächster Nähe Teile der großen Glasgemälde aus St. Sebald, aus dem Bamberger-, Kaiser-, Markgrafen- und Hallerfenster betrachten. Nicht weniger begrüßenswert war, daß eine Auswahl aus der Frauenkirche, aus St. Lorenz, St. Rochus, Großgründlach usw. getroffen war. Zwar ist die Ausführung nirgends einwandfrei von Kulmbach, der große Zyklus aus dem Kreuzgang der Karmeliterkirche (seit 1504), der jetzt in Wöhrd, Gründlach und anderen Stellen erhalten ist, läßt doch wohl eine Scheidung der Hände Baldungs und Kulmbachs zu, wobei die ersteren vielleicht vom Künstler selbst ausgeführt sind. In den neutestamentlichen Darstellungen Kulmbachs (5e, k – n) macht sich eine an Dürers Apokalypse und Großer Passion geschulte Glasmalerhand bemerkbar (vgl. K. A. Knappe in Zeitschrift für Kunstwissenschaft 1961 H. 1, 2).

Trotz dürftiger Vertretung als Tafelmaler machte sich Baldungs Überlegenheit über Kulmbach bemerkbar, weniger durch Zeichnungen und Holzschnitte, die alle bekannt

sind, als durch seine Bilder und Glasgemälde. Die ersteren bestanden nur aus dem Paar zu Pferde mit dem Tod aus dem Louvre (2), einer farbenstarken, brillanten Tafel, die gereinigt wurde und die nicht allzu weit von dem Sebastiansaltar von 1507 und seinem Berliner Gegenstück entstanden sein kann, und den zwei Schwabacher Standflügeln zu Dürers Paumgartneraltar von etwa 1503. Daß Ottingers Bestimmung der Schwabacher Tafeln zutreffend ist, wurde jüngst bestätigt. Die recht treuen Kopien der Außenseiten der Flügel des Paumgartneraltars, die ehemals in der Sammlung Klinkosch waren, sind aufgetaucht (z. Z. im Magazin des Germanischen Museums, Abb. 2 - 3), nachdem sie schon in den 1930er Jahren im Handel angeboten worden waren, und bezeugen unzweideutig, daß sie auf Baldung zurückgehen. Sie sind ebenso einfach und großzügig wie die Schwabacher Standflügel, und der Engel enthält mehr baldungische Elemente als irgendeine der drei anderen Tafeln. Man wird gespannt sein dürfen, wie die im Original erhaltene, wenn auch arg beschädigte Außenseite des Paumgartneraltars mit der Verkündigungsmaria in München, die nur in einer alten Photographie bekannt ist - Abbildung im Dürerband der Klassiker der Kunst - bei erneuter Prüfung und Restaurierung sich vorstellt.

Besonders willkommen waren die Teile der Löffelholzfenster aus St. Lorenz, die Knappes Zuschreibung an den jungen Baldung bestätigen. Sie gehörten zum Besten auf der Ausstellung und hoben sich deutlich von dem Schmidmeierfenster ab, das Kulmbachs Mitwirkung kaum viel weniger deutlich machte, obwohl die ersten Visierungen Dürers noch erhalten sind.

Daß der bedeutende Großmaler Baldung uns mit Werken der Nürnberger Jahre nur in dem Täfelchen im Louvre und den vergleichsweise bescheidenen Außen- und Standflügeln des Paumgartneraltars überliefert sein soll, ist wenig wahrscheinlich. Ein Maler, der die hochoriginellen Farbenwunder der Halle'schen Altäre von 1507 gemalt hat, muß sich vorher ausgiebig als Maler betätigt haben. Ich glaube, daß er das Ansbacher Kelterbild (241) vor oder um 1503 nach Dürers Zeichnung (399) ausgeführt hat. Die jetzt durch K. Arndt festgestellten erhaltenen Partien wie der Petrus unten rechts, das blaue Gewand Mariä, die Weinblätter, die den Grund dicht füllen, die Engelchen rechts oben, deuten nach meiner Ansicht auf Baldung. Der Stifterkopf ist so einzigartig fein, daß er nur von einem Meister ersten Ranges sein kann. Zu Baldung stimmt schließlich, daß das mächtige Holzwerk der Kelter in Baldungs bekannter, ganz schlichter einfarbiger Manier dargestellt ist.

Wie steht es um die unter dem Namen des Meisters des Ansbacher Kelterbildes vereinigte Gruppe? Sie war in Nürnberg gut vertreten: die Hl. Familie aus Nürnberg (244), die Beweinung Christi aus Venedig (242) und die Geburt Christi aus Cleveland (243). Das letztgenannte Bild, das manieristische Züge und eine recht fortgeschrittene Landschaft enthält, ist ein Werk des zweiten Jahrzehnts, die beiden anderen aber können sehr wohl um 1503 gemalt sein. Die Hl. Familie hat Strieder mit dem Holzschnitt Dürers von 1511, der zuerst ohne Monogramm des Künstlers erschien und wie zusammengestückt ist, zusammengebracht, und der bärtige Mann mit der Pelzkappe sieht in der Tat recht ähnlich aus. Aber die Köpfe im Gemälde und im Holzschnitt sind nicht von-

einander abhängig und gehen wahrscheinlich auf ein Dürersches Vorbild wie den Joachim im Dreikönigsaltar von 1504 (Flügel in München) zurück. In Maria, in dem Kind, in Anna, in dem Himmel mit den weißgrauen Wolken der Hl. Familie sehe ich baldungische Züge. Mit Recht ist die Beweinung in Venedig derselben Hand zugeschrieben worden. Johannes und Maria sind baldungisch in vieler Hinsicht. Die trauernde Alte rechts gehört zum Besten, das damals geschaffen wurde. Der Nachthimmel mit dem gelben Streifen unten ist verwegen wie Weniges. Genug der Hinweise. Eine nähere Prüfung der Einzelheiten wird die enge Verbindung der Kelter, der Hl. Familie und der Beweinung mit Baldung in seinen Erstlingswerken nach meiner Ansicht erweisen. Hier ist nicht der Ort, näher darauf einzugehen, doch sei die Bemerkung nicht unterdrückt, daß die Zuschreibung des Wendland'schen Bildnisses (mit Pyramus und Thisbe auf der Rückseite) durch Hugelshofer eine wichtige Rolle spielen dürfte (Oberrheinische Kunst V, 209). Allzu lange sind das Bildnis und seine Rückseite als mutmaßliche Arbeiten Baldungs beiseite geschoben worden.

Da Schüpfleins Talent ein illustratives ist, das der Buchkunst zugute kam, ist er trotz reichlicher Vertretung in der Ausstellung weniger eindrucksvoll repräsentiert. Im ersten Saal war ihm mit dem Ober-St. Veiter-Altar der wichtigste Platz eingeräumt, und die vielen Einzelheiten zogen die Besucher offenbar sehr an. Das oft ausgestellte Werk ist bis auf die obersten Teile des Mittelbildes tadellos erhalten – wie fast alle Malwerke des Künstlers –, die Ausführung ist sehr sorgfältig, aber Schüpflein weiß nicht viel mit den Farben anzufangen und seine Umsetzung der wundervollen Grisailen Dürers zum Altar (Frankfurt) hat ihnen nicht zum Vorteil gereicht. Das Mittelbild ist aus Dürerschen Vorlagen zusammengestückt. Rätselhaft ist und bleibt die sorgsame Baseler Grisaille (402), vielleicht ist sie eine Reinzeichnung Schüpfleins vor der Ausführung des Mittelbildes in enger Anlehnung an die Frankfurter Grisailen Dürers.

Die Frühwerke Schüpfleins waren bis auf die verbrannte Berliner Predella alle da, reizend die drollige Anbetung der Könige (289), gleichgültig die anderen (290/1). Aus der Folgezeit, in der der Maler in Tirol und Augsburg nachweisbar ist, ist der in Holbeins Werkstatt ausgeführte große Altar mit vier von acht Tafeln (295) das Bemerkenswerteste. Auch hier ist die Ausführung teilweise sehr gediegen, z. B. in der Hamburger Tafel, aber alles in allem sind diese Malwerke uninteressant. Geistreich ist er nur in den Täfelchen aus Schwäbisch-Gmünd (296) mit Diakonen und in seinen Bildnissen. So verschieden die drei Porträts Nr. 294, 298, 301 sind, wird man nicht an Schüpfleins Urheberschaft zweifeln. Sie sind gehaltvoll und vortrefflich in Anlage und Ausführung. Hingegen ist der Pirckheimer der Galerie Borghese (292) ein Rätsel. Die Zuschreibung des 1505 datierten Werkes an den Maler ist ebenso wenig zu halten wie die des unvollendeten Männerbildes aus der Figdorsammlung in Berlin an Dürer oder Grünewald. Es gibt noch andere rätselhafte Bildnisse, z. B. das Bildnis Dürers in Kremsier, das ich versuchsweise Kulmbach zugeschrieben habe. Ist das Borghese Bild überhaupt nürnbergisch? Eigentümliche, teils manieristische, teils schönheitsvolle Auswirkungen der Phantasie Schüpfleins sind die Köpfe in Wien und bei Kisters (299); die letzteren waren unbekannt.

Schäufelein als Illustrator war ausgezeichnet vertreten, doch können Ausstellungen immer nur einzelne Proben seiner Begabung aufzeigen. Es war erfreulich, daß seine kraftvollen Einblattholzschnitte der Frühzeit fast vollzählig vertreten und ein knappes Dutzend der meisterlichen Zeichnungen zu sehen waren.

Fast zuviel Gemälde waren von dem routinierten W. Traut ausgestellt: große, mittelgroße und kleine Altäre und Altarteile. An die beiden Bildnisse (358, 367) zu glauben, fällt schwer. Man müßte hier wie in den Andachtsbildern etwas von dem beherrschenden Einfluß Kulmbachs spüren. Als Reißer für den Holzschnitt, als der er schon 1505/6 auftritt, hat er einen sympathischen, schlichten Vortrag bewahrt, durch den Kulmbachs Vorbild schwach schimmert. Sitzmann scheint richtig beobachtet zu haben, daß die Legende von Kaiser Heinrich und Kunigunde von 1509 (376) auf den Bamberger Hans Wolf und nicht auf Traut zurückgeht. Dessen gefällige, wenn auch bescheidene Zeichnungen haben eine persönliche Handschrift. Man muß Röttgen, der die Zeichnungen der Ausstellung katalogisierte, darin beistimmen, daß die beiden Louvreblätter (337), die Parker ihm zugeschrieben hatte, trotz Trauts markigem Holzschnitt mit dem hl. Augustin (382) nicht von ihm sein können.

Ob sie freilich von Springinklee sind? Dieser in Nürnberg neben Traut und Kulmbach meistbeschäftigte und beweglichste der zweiten Generation der Dürerschüler wurde in seiner Problematik auf der Aufstellung wie kaum ein anderer sichtbar. Obwohl es viele signierte Holzschnitte von ihm gibt, fügen sich Gemälde, Zeichnungen, Miniaturen nicht recht an sein Werk. Die ziemlich große Allegorie in Berlin (329), die einzige Tafel, die ihm mit einem gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit zugeschrieben worden ist – die Typen der pausbäckigen Engel erinnern an die Hortulus-Schnitte –, überzeugt als nürnbergische Arbeit nicht recht. Auffallend sind die großen, groben Hände. Das Missale des Hugo von Hohenlandenberg (330) und die Gebetbuchminiaturen (331) haben nichts mit dem Reißer der Holzschnitte zu tun. Die Zuschreibung der unsignierten Zeichnungen in Bamberg, Dresden, Florenz und Paris (333–337), die meist auf den so scharfblickenden K. T. Parker zurückgeht, ermangelt fast durchweg der rechten Überzeugungskraft. Am ehesten dürften Johannes d. T. in Dresden (333) und die Anbetung in Bamberg (336) von dem fruchtbaren Reißer sein. Auch das Holzschnittwerk Springinklees, das Dodgson vor langer Zeit zusammengestellt hat, bedarf der kritischen Überprüfung. Anna Selbdritt und Frauenbad (344, 345) nach Dürers Zeichnungen, um nur diese zu nennen, sind wenig überzeugende Zuschreibungen an Springinklee. Eine Darstellung des Lebenswerkes des originellen Künstlers wäre eine dankbare Aufgabe.

Die anderen Meister der zweiten Generation, die im zweiten Jahrzehnt tätig waren, entbehren des feurigen Schwungs, der den Kulmbach, Baldung und Schäufelein durch Dürer mitgeteilt wurde. Hans Dürer, des Meisters Bruder, ist ein kümmerlicher Maler, wie wir jetzt sagen dürfen, obwohl er Hofmaler in Krakau wurde. Seine beiden Hieronymi (143, 144) und das monogrammierte Bildnis von 1511 (142) bestätigen es. Hans Leu, der Züricher, ist ein blasser, stark von Baldung abhängiger Gestalter. Der Meister des Schreyeraltars aus Schwäbisch Gmünd (251), der um 1508 bei Dürer tätig war, ist nicht besser. Die Unterschiede zwischen dem Altar und den Hellerflügeln sind sehr

beträchtlich. Mag Dürer auch nicht viel an den Flügeln für Jakob Heller getan haben, die Entwürfe und die letzte Ausführung gehen sicherlich auf ihn zurück, wie es auch völlig undenkbar ist, daß Dürer die Stifter einem Schüler übertragen hätte. Ich kann auch im Landschaftlichen, das im Schreyer- wie im Haller Altar eine gewisse Rolle spielt, keine irgendwie geartete Verwandtschaft sehen. Die Tafel aus Schlüssellau (Nr. 250), die erstmalig gezeigt wird, ist unter Einfluß Schäußeleins gemalt, eine ziemlich matte Arbeit. Des letzteren Einfluß hat den Meister des Dominikaner-Zyklus (245) sehr beschwingt. Hier ist ein resoluter Großmaler am Werk gewesen, von dem man gern mehr als den Nürnberger Zyklus kennen würde. Zu dem Schlüssellauer Sippenbild war eine Zeichnung aus Stuttgart (250a) ausgeliehen, die viele Teile derselben Komposition enthielt, doch wohl die Vorarbeit zu dem Gemälde. Im zweiten Jahrzehnt entstand frühestens die Anbetung in Cleveland, die seit ihrer Zuschreibung durch Tietzes – zu Unrecht nach meiner Meinung – im Werk des Meisters des Ansbacher Kelterbildes figuriert (243). Den Tafeln in Nürnberg (244) und Venedig (242), die ich für Baldungs früheste Werke halte, ist die Maria der Anbetung verwandt, aber das Bild ist in der ziselierenden Ausführung, in dem verquer in dem Bild stehenden, schlecht verkürzten Joseph, der interessant sein soll, doch von einem künstlicheren, beinahe miniaturhaften Maler. Die Landschaft hat nichts mit denen der beiden anderen zu tun, in denen sich echtes Naturgefühl bekundet.

Einen Aufschwung erlebte die Nürnberger Malerei und Graphik um 1520, als die beiden Beham und Jörg Pencz, die Kleinmeister, zu schaffen begannen. Ihr Bestes haben sie in den wunderfeinen Stichen gegeben, doch zeichneten sie sich auch als Porträtmaler, fruchtbare Zeichner und Scheibenreißer aus. Ihr Oeuvre ist weniger problematisch als das der Kulmbach, Schäußelein und Baldung. In Barthel Behams engsten Umkreis gehören die groben, großen Tafeln des Welseraltars, die zu Unrecht herkömmlich in Kulmbachs oder Trauts Nachfolge gerückt worden sind (178). Von den vier Zeichnungen dürften nur zwei in Berlin (39, 40) gesicherte Arbeiten Barthels sein. Venus und Amor in Leiden (38) ist wohl eher von Pencz, wie Bock annahm. Barthel Beham war als Porträtist hervorragend vertreten, wenngleich einige Werke ihn in ihrem Zustand nicht mehr vollgültig repräsentierten. Auch unter den über 20 Zeichnungen Hans Sebald Behams waren einige, deren Zuschreibung an den Meister nicht überzeugt. Das gilt zumal von dem vom Rücken gesehenen Berliner Akt mit Keule (76), der doch wohl ein früher Baldung, jedenfalls kein Hans Sebald ist. Die ebenso mannigfaltige Gruppe von Werken des Jörg Pencz enthielt über ein Dutzend gemalter Arbeiten, alle zweifelsfrei, eine wenig bekannte Minaturhandschrift (262), acht Zeichnungen und über 30 Stiche. Eine Bereicherung war der Scheibenriß aus dem Besitz von G. Schwarting (265), ein reizendes Blatt. In der Kopie nach Sodoma's Fresko in den Stanzen (271, Oxford) kann ich seine Hand nicht erkennen.

In einem Anhang des Katalogs „Dürer und seine Werkstatt“ (398 – 404) sind Dürerzeichnungen und einige schwer bestimmbare Werke aufgeführt. Die gar nicht problematische „überköstliche“ Anna Selbdritt des Germanischen Museums figuriert – wie vorher die nicht minder entzückende Dubliner Katherina (403c) – als fragliches Werk

des großen Meisters. Wer in aller Welt, fragt man, reicht in seiner Zeichenkunst an diese Meisterwerke heran?! Wegen ihrer Verwandtschaft mit anderen Zeichnungen Dürers reihen sich auch die „Bauleute bei der Arbeit“ (400) ohne Mühe in das Oeuvre Dürers ein. Die Autorschaft Dürers an der Grünen Passion wurde erneut zur Diskussion gestellt, obwohl Meders ausführliche Darlegung die kritischen Stimmen schon einmal zum Schweigen gebracht hatte, so daß auch Wölfflin seine Meinung revidierte. Von den Umrißzeichnungen wurde keine Notiz genommen. Es sind schon drei bekannt, die E. Schilling aufklärend veröffentlicht hat. Sie alle, die ersten Entwürfe, die Umrißzeichnungen und die Meisterarbeiten auf grünem Papier hängen untereinander eng zusammen und klären von Stufe zu Stufe Dürers künstlerische Ziele bei dem wundersamen Werk. Ähnliches gilt von dem Benediktzyklus, der durch zwei Zeichnungen und eine Scheibe vertreten war, mit dem Unterschied, daß Dürer die Ausführung der letzteren fremden Händen überließ. Die Holzschnitte zum Birgittenbuch von 1500 mußten eilig ausgeführt werden, da der Kaiser es wünschte (397). Sie sind Umzeichnungen der Lübecker Ausgabe von 1492. Die zweimalige Umsetzung erschwert die Beurteilung sehr, doch steht hinter einigen neu entworfenen doch wohl Dürers straffes, energisches Liniengefüge. Das Problem der Vorarbeiten zu Kulmbachs Tuchertafel von 1513 (403) wurde angedeutet, konnte aber in der beschränkten Auswahl der in Betracht kommenden Studien nicht zu neuen Lösungen führen. Ich halte die drei hier vereinigten Studien aus Wien, Berlin und Dublin (403 a – c) für unbezweifelbare Meisterzeichnungen Dürers, den Wiener Triptychonsentwurf (201) für ein ebenso unanfechtbares Werk Kulmbachs. Nach neuerlicher Prüfung möchte ich nicht zweifeln, daß auch der zweite Zustand in schwarzer Tinte des Triptychonentwurfs Kulmbachs Werk ist.

Friedrich Winkler

KURFÜRST CLEMENS AUGUST, LANDESHERR UND MAZEN DES 18. JAHRHUNDERTS

Ausstellung in Schloß Augustusburg zu Brühl 1961

Vor 200 Jahren, am 6. Februar 1761, verstarb auf einer Reise nach München der Kölner Kurfürst und Erzbischof Clemens August I. in der kurtrierischen Philippsburg zu Ehrenbreitstein. Sein Andenken zu feiern, haben das Kultusministerium des Landes Nordrhein-Westfalen, der Rheinische Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz, der Historische Verein für den Niederrhein, der Verein für Christliche Kunst im Erzbistum Köln und im Bistum Aachen sowie der Bonner Heimat- und Geschichtsverein Leben und Hinterlassenschaft eines der größten Mäzene des 18. Jahrhunderts zum Thema einer Ausstellung gemacht.

Stärker als in anderen Landschaften des ehemaligen Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation sind höfischer Glanz eines mittelalterlich-barocken, von Versailles inspirierten Welttheaters, aber auch die Werke fürstlicher Kunstfreude in den rheinischen Kurstaaten durch den Gang der Zeit ausgelöscht worden und in Vergessenheit

geraten. Gerade in den ehemals geistlichen Herrschaften fehlten sowohl dynastische Interessen als auch Gründe der Staatsraison, das von der Französischen Revolution Verschonte zu pflegen und zu sammeln, wie dies in anderen ehemals fürstlichen Residenzen bis 1918 oder 1945 üblich war. Um so größer ist aber das Verdienst aller am Zustandekommen dieser Ausstellung Beteiligten. Sie haben die Forschung bereichert und einer breiten Öffentlichkeit die Möglichkeit gegeben, Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts aus dem Kreise eines der Repräsentanten des Zeitalters kennenzulernen. Daß die Persönlichkeit des Gefeierten sich so wenig zu jener fatalen, vom 19. Jahrhundert geübten und vermittelten Art der Heldenverehrung eignet, ist der Ausstellung selbst zugute gekommen. Bei aller Durchschnittlichkeit des Charakters war es doch gerade die Stärke dieses Fürsten aus dem Hause Wittelsbach, allen Glanz des Jahrhunderts auf seinen Rang zu beziehen, zugleich aber aus einem menschlichen Vergnügen jeder Steigerung des Lebens durch die Kunst sich ebenso zu freuen wie jener einfachen Formen der Geselligkeit im Kreise der bürgerlichen Schützenvereinigung der Stadt Brühl.

Das Jagdschloß Augustusburg in Brühl dient der Ausstellung als Gehäuse und ist zugleich deren kostbarstes Objekt. 1725 auf den Trümmern einer mittelalterlichen Landesburg von Johann Conrad Schlaun begonnen, von François Cuvilliés d. Ä., dem Le-Nôtre-Schüler Dominique Girard und von Balthasar Neumann entscheidend ausgestaltet, wurde es erst unter dem Nachfolger Clemens Augusts, Maximilian Friedrich von Königsegg-Rothenfels gegen 1770 vollendet. Hier spiegelt sich die künstlerische Entwicklung des 18. Jahrhunderts nicht nur in der Abfolge der Dekorationsstile, sondern auch im Spannungsverhältnis zwischen dem kaiserlichen Barock der Residenzstadt Wien und an den Höfen des dem Kaiserhaus verbundenen Adels – etwa der Schönborn – und der verfeinerten Eleganz französischer Formen, wie sie für München und die übrigen, der wittelsbachischen Hauspolitik verpflichteten Residenzen verbindlich waren. Auf die vielversprechende, noch nicht abgeschlossene Restaurierung des Schlosses durch die Landesregierung von Nordrhein-Westfalen kann hier nicht eingegangen werden, ebensowenig auf die rechtzeitige Wiederherstellung des von Balthasar Neumann entworfenen Baldachinaltars in der Schloßkirche. Aber erst diese Bemühungen, zusammen mit dem glücklichen Ankauf des Jagdschlusses Falkenlust – 1729 von Fr. Cuvilliés begonnen und durch eine Allee geschnittener Linden mit dem Park der Augustusburg verbunden –, geben der Gedenkausstellung den glanzvollen Rahmen. Daß aber diese Restaurierung auch der Forschung zugute kommt, sei am großen Treppenhaus Balthasar Neumanns angedeutet. Indem nachgewiesen werden konnte, daß der ursprüngliche gelbe Anstrich des Schlosses auch das als Durchfahrt dienende und ursprünglich offene Vestibül überzogen hat, dieses also gewissermaßen Außenbau war, gewinnt die Prunktreppe den Charakter der eigentlichen „Schauseite“ des Schlosses. Erfolgte ihre Vollendung – vor allem die Aufstellung der vergoldeten Büste Clemens Augusts auf dem Balkon über dem unteren Treppenpodest auch erst unter dem Kurfürsten Max Friedrich, so blieb doch die ursprüngliche Bedeutung und die eigentliche Funktion des Ortes eindrucksvoll gewahrt. Hier „erschien“ – uralter Tradition

des Zeremoniells folgend – der Kurfürst den Besuchern als Repräsentant seines Standes, über sich das Wappen seines Herrschaftsgebietes mit den Emblemen seiner Macht: seit 1718 Fürstbischof von Münster und Paderborn, 1723 Wahl zum Kurfürsten und Erzbischof von Köln, dem das Herzogtum Westfalen verbunden war, 1724 Fürstbischof von Hildesheim, 1728 Fürstbischof von Osnabrück. Hinzukam 1732 die Hochmeisterwürde des Deutschen Ritterordens. Aus den Ecken des Raumes blicken die Portraits der vier wittelsbachischen Vorgänger auf dem Kölner Stuhl zum lebenden Repräsentanten ihres Hauses hinab, der die Verherrlichung seines Namens und seiner Person in jenem das Ganze abschließenden Kuppelfresco des Carlo Carlone noch mit eigenen Augen gesehen hat. Den Gedanken weiterführend, feiert Carlones Deckenfresco in der dem Treppenhaus sich anschließenden Halle des Gardes das Haus Wittelsbach, während im benachbarten Musiksaal der historische Bezug aufgehoben und Apoll mit seiner Musik die Mächte der Finsternis vertreibt.

Die Ausstellungsobjekte wurden mit viel Takt den räumlichen Gegebenheiten des Schlosses eingeordnet und füllen die seit dem Ende des Kölner Kurstaates ausgeleerten Säle. Zugleich dienen die einzelnen Appartements des Schlosses der thematischen Gliederung. So birgt das im Kriege teilweise untergegangene „Gelbe Appartement“, 1728 von Cuvilliés begonnen, mit seinen ergänzten Seidenbespannungen die unmittelbar auf die Person des Kurfürsten bezogenen Dinge. Hinzukommen besonders kostbare Werke der Goldschmiedekunst, Münzen, Medaillen und Porzellan. Im Schlafzimmer hängen neben den Bildern des Kurfürsten Max Emanuel von Bayern und seiner Gemahlin Theresa Kunigunde Sobieska, als deren viertes Kind Clemens August 1700 in Brüssel geboren wurde, Bildnisse von Geschwistern und Stiche, die den Kölner Kurfürsten auf dem Totenbett zeigen; dazu in der Bettnische ein Gobelin mit dem Gnadenbild von Altötting. Aus den Räumen, die den kirchlichen Würden des Erzbischofs gewidmet sind, sei jene festliche Folge von Gemälden des Francesco Imperiali hervorgehoben, die die 1727 erfolgte Bischofsweihe durch Papst Benedikt XIII. festhalten; in ihrer Mitte die prachtvolle, von Piero Bracci gefertigte Marmorbüste des Papstes. Die Reste jenes eigens für den Kurfürsten hergestellten Porzellans im Speisesaal werden ergänzt durch goldene, für die Reise bestimmte Necessaires von Tischgerät aus rheinischem Adelsbesitz. Hier wie auch in der kleinen Kollektion von Kölner Goldschmiedearbeiten des 18. Jahrhunderts in der benachbarten Antichambre wird das Bemühen deutlich, einerseits Fehlendes durch Adäquates zu ersetzen, andererseits abstrakte historische Überlieferung – wie etwa die Würde Clemens Augusts als Kirchenfürst – bildhaft werden zu lassen. Damit dürfte ein grundlegendes Prinzip der Ausstellung angedeutet sein: sie ist nicht reine Kunstaussstellung, aber auch nicht nur historisches Arrangement, vielmehr gewinnt sie ihre Maßstäbe im Hinblick auf die Persönlichkeit des Gefeierten. So birgt das Sommerappartement im Erdgeschoß des Südflügels mit seinen Delfter Kacheln und den prachtvollen „Bayerischen“ Fayenceöfen Zeugnisse der alles beherrschenden Bauleidenschaft des Fürsten. Hier ist das umfangreiche Planmaterial zu den zahlreichen Schloßbauten ausgebreitet, aber auch Reste von deren Ausstattung und Einzelwerke der zahlreichen, bei ihrer Errichtung

beschäftigten Künstler. Modelle und Großphotos vermitteln dabei Anschaulichkeit. Neben den Plänen zum Ausbau der 1689 zerstörten kölnischen Landesburg Brühl von Johann Conrad Schlaun liegen Entwurfszeichnungen Neumanns zum Brühler Treppenhause, Deckenentwürfe des François Cuvilliés und jener Plan, der die Rekonstruktion des Brühler Schloßparks in den dreißiger Jahren ermöglichte. Neben den umfangreichen Plänen Schlauns für das Fürstbistum Münster – vom Schlosse Clemenswerth bis zur schönen, im letzten Kriege untergegangenen Clemenskirche in Münster reichend –, sind auch die umfangreichen Schloßbauten in Bonn und Poppelsdorf berücksichtigt, die Clemens August noch von seinem Onkel und Vorgänger Joseph Clemens unvollendet übernommen hatte. Nach Bayern weist die Stiftung für die Kirche des Michaelsordens zu Berg am Laim bei München. Im ehemaligen Badezimmer des Sommerappartements, das jenes pompöse Portrait des Kurfürsten als Hochmeister des Deutschen Ritterordens von George Demarées birgt, ist auf die damalige Ordensresidenz Mergentheim Bezug genommen. Von der Ausstattung des von Clemens August vollendeten Kirchenbaues findet sich hier das 1734 geschaffene Altarbild mit der brotausteilenden heiligen Elisabeth des Venezianers G. B. Pittoni. Es erinnert daran, daß Tiepolos Verehrung der Trinität durch Papst Clemens in der Münchener Pinakothek und Piazzettas Altarbild mit der Himmelfahrt Mariens für die Deutschordenskirche zu Sachsenhausen (heute im Louvre) gleichfalls auf Stiftungen des Kölner Kurfürsten zurückgehen.

Weitere auf den Deutschen Ordenweisende Schaustücke finden sich in der ersten Antichambre des Staatsappartements im 1. Obergeschoß des Südflügels. Prachtvolle türkische Dolche und ein eigenartiges Kokosnußservice mit flachem, auf Südosteuropaweisendem Silberfiligran sind jenem der Zeit Clemens Augusts entstammenden und mit dem Ordenskranz eingelegten Schreibtisch aus Mergentheim zugeordnet. Wiederum wird das Bestreben der Ausstellungsleitung deutlich, das Bild der einzelnen Titel des Fürsten ergänzend abzurunden.

Der Bauleidenschaft Clemens Augusts steht seine Passion für alle Arten der Jagd kaum nach. Zahlreiche Raumdekorationen und Portraits sind darauf bezogen. Zweite Antichambre und Audienzsaal des Staatsappartements beherbergen kostbares Jagdgerät des 18. Jahrhunderts, Trophäen der vom Kurfürsten erlegten Jagdbeute aus Schloß Clemenswerth und vor allem Erinnerungen an die bevorzugte Falkenjagd. Hier finden sich Konterfeis der edlen Jagdfalken und einiger besonders schöner und origineller Beutetierte. Im benachbarten Jagdschloß Falkenlust korrespondiert das Blau-Weiß der Raumdekorationen mit dem Blau-Silber der Falkenjagduniformen auf den Portraits der Verwandten des Kurfürsten und des Hofstaats; es sind dies auch die Farben des bayrischen Rautenwappens.

Schlafzimmer und Kabinett des Staatsappartements sind selbst in besonderer Weise als Ausstellungsstücke betont, indem man zu den ganz oder teilweise freigelegten farbigen Fassungen der Boiserien Blumenskizzen des hier tätigen Malers Metz ausstellte, dazu Fayencen, Porzellane und Gläser. Hier überrascht den Besucher die Zweitfassung jenes bedeutenden Kurfürstenportraits mit der Teetasse, früher im Besitz der Grafen

Wolff Metternich zur Gracht, dessen Erstfassung aus der Hand des Joseph Vivien im Lackkabinett zu Falkenlust sich findet.

Daß die Ausstellung neben Hinweisen auf die umfangreiche Sammeltätigkeit des Kurfürsten – die Auflösung erfolgte bereits laut testamentarischer Anordnung bei seinem Tode – auch den einzelnen bei den Schloßbauten erwähnten Künstlern und ihren Werken nachzugehen bemüht ist, sei besonders hervorgehoben. So werden – um ein einziges Beispiel anzuführen – neben Skizzen auch bildnerische Arbeiten, etwa zwei anbetende Engel, von Johann Franz van Helmond gezeigt. Sie stammen vom 1945 untergegangenen Hochaltar in St. Columba in Köln und sind neben weiteren Fragmenten in Kölner Kirchen Werke eines Künstlers, dessen Anteil am Brühler Schloß zwar urkundlich gesichert, aber noch nicht deutlich umschrieben ist.

Ihren Höhepunkt findet die Ausstellung schließlich in den beiden an das Treppenhäus anschließenden Sälen. Im Gartensaal fesselt neben dem Augsburger Silbertisch – fürstliches Geschenk an den Dom zu Paderborn – vor allem jene nicht im Katalog verzeichnete Skizze Carlo Carlones aus englischem Privatbesitz, die den Vorarbeiten des Künstlers zur Saaldecke zuzuzählen ist. Im anschließenden Musiksaal wird des größten Ereignisses im Leben des Kurfürsten gedacht: der Kaiserkrönung Karl Alberts von Bayern, 1742 von Clemens August an seinem Bruder in Frankfurt vollzogen. Das universale Kaisertum des Heiligen Römischen Reiches – hier sinnvoll auf die weite Festlichkeit des antiken Götterhimmels an der Decke bezogen – wird beschworen durch die Aachener Nachbildungen der Reichsinsignien in Wien, umstanden von jenem kostbaren Ornat der sogenannten Clementinischen Kapelle und von dem ihr zugehörigen, heute im Aachener Dom bewahrten Thron. Schwere Bouillonstickerei zielt die eigens zur Krönung in Lyon bestellten Gewänder, die der Kurfürst später an seine Bischofskirche in Köln schenkte. Den Portraits Kaiser Karls VII. und seiner Gemahlin stehen die prachtvollen Bronzebüsten der großen Maria Theresia und Kaiser Franz I. von Matthäus Donner gegenüber. Die Ereignisse des österreichischen Erbfolgekrieges ließen gerade am Krönungstag des Wittelsbachers habsburgische Truppen in seine Residenzstadt München einmarschieren.

Die stark historischer Dokumentation verpflichteten Akzente der Ausstellung bestimmen auch den umfangreichen, vorzüglich ausgestatteten Katalog. Er bietet einen Beitrag zur Forschung, wie er seit den Untersuchungen Edmund Renards in dieser Breite nicht wieder geleistet worden ist. In der historischen Einleitung tragen berufene Theologen, Historiker und Kunsthistoriker zur Kenntnis um die Persönlichkeit des Kurfürsten, seiner Bedeutung als Kirchenfürst, Landesherr und Mäzen, aber auch etwa der wittelsbachischen Hausmachtspolitik, bei. Spezielle Forschungsbeiträge gehen Einzelfragen wie den Sammlungen, den Schloßbauten, den Malern und Bildhauern nach. Daß ein Überblick über die ehemalige Ausstattung der Brühler Schlösser gegeben und zu Problemen der Restaurierung Stellung genommen wird, sei dankbar erwähnt. Der eigentliche Katalogteil orientiert sich an den einzelnen Themen der Einleitung und führt über kurze Einführungen zum Gegenstand selbst. Die Vielfalt der Beiträge und die Summe des Erarbeiteten hier zu würdigen erübrigt sich ebenso, wie Darlegungen zu



Abb. 1 Unbekannter Meister, Die Hl. Petrus und Paulus Florenz, Uffizien



Abb. 2 Maria der Verkündigung. Kopie der Außenseite des linken Flügels
des Paumgartner-Altars. Privatbesitz



Abb. 3 Engel der Verkündigung. Kopie der Außenseite des rechten Flügels
des Paumgartner-Altars. Privatbesitz



Abb. 4 Unbekannter Meister: Der hl. Paulus (Ausschnitt). Florenz, Uffizien

den einzelnen Stücken der Ausstellung und ihrer Zusammenhänge. Zum Schluß sei noch eine Anregung vermerkt, nämlich die Grabplatte des Kurfürsten Clemens August – beschädigt durch Verwitterung und Krieg – von der Terrasse des Kölner Domes, wohin sie anläßlich der Verlegung des Mosaikbodens im späten 19. Jahrhundert gebracht worden war, zurück in die neugeschaffene Unterkirche zu übertragen. Es gilt das Andenken eines Kirchenfürsten festzuhalten, der, wie wir dem Katalog der Ausstellung entnehmen können, vor dem Ausbau des 19. Jahrhunderts „und nächst Bischöfen des Mittelalters“ durchgreifend zur Erhaltung des Domes beigetragen hat.

Hans Peter Hilger

REZENSIONEN

ZU PAUL FRANKL: „PETER HEMMEL. GLASMALER VON ANDLAU“

Herr Professor P. Frankl hat unter Hinweis auf einige ihm notwendig erscheinende Berichtigungen der Schriftleitung der Kunstchronik die nachfolgenden Ausführungen zu der Rezension seines Buches über Peter Hemmel durch Hans Wentzel in Kunstchronik Bd. XI, 1958, S. 100 ff. zur Veröffentlichung übergeben. Infolge der Schwierigkeiten der Klärung verschiedener Detailfragen ist das Manuskript erst jetzt abgeschlossen worden. Herr Professor Wentzel hat – in Übereinstimmung mit der Redaktion – von einer nochmaligen Stellungnahme Abstand genommen.

Zu der Besprechung meines Buches Peter Hemmel, Glasmaler von Andlau (Berlin 1956) durch Hans Wentzel sind die folgenden Berichtigungen unvermeidlich.

1. Zu S. 108: Wentzel zieht aus nicht veröffentlichten, ihm durch Prof. Decker-Hauff, den er nicht zitiert hat, privat mitgeteilten Archivalien die Folgerung, daß der auf der Stifterscheibe im Germanischen Museum porträtierte Melchior Gmerer mit Melchior von Burgheim im Breisgau identisch sei, daher zum Elsaß keine Beziehungen haben konnte, also das Katharinenfenster der Straßburger Wilhelmerkirche nicht gestiftet habe; daher sei die Stifterscheibe „wie Maße und Stil sowieso anzeigen“ nicht zum Katharinenfenster gehörig. Sein Irrtum ist dadurch widerlegt, daß die Scheibe in Glas, Farben, Zeichnung, Grundmuster und Stil genau zum Katharinenfenster paßt, ferner dadurch, daß die Maßdifferenzen, wie Dr. Frenzel freundlicherweise brieflich mitteilte, darauf beruhen, daß die Scheibe ein Lüftungsflügel mit eigenem eisernen Rahmen war.

2. Zu S. 109: Wentzel bezeichnet meine Ortsangabe „Auktion Hotel Drouot, Paris“ für die sog. Nothelferscheibe als eine „Ungenauigkeit“ und erweckt durch die Buchstaben „z. B.“ die Vorstellung, mein Buch sei voll von Ungenauigkeiten. Er selbst schrieb 1951 (Ratsfenster, 40) ebenfalls: Paris, was damals schon „ungenau“ war, da sich das Stück entweder in unbekanntem Privatbesitz oder schon in der Kunsthandlung Blumka in New York befand. Seine Angabe, deren Quellen er nicht mitteilt, sie befinde sich in Omaha, ist richtig, aber die Verlegung von Omaha nach Nevada ist 1500 km ungenau, da Omaha in Nebraska liegt, wo das Stück 1954 vom Joslyn Museum angekauft wurde.

Direktor Kingman hat freundlicherweise die Scheibe im Januar 1961 dem Museum von Princeton geliehen. Sämtliche zehn Köpfe lassen sich leicht als Kopien aus den Werken Hemmels und seiner Mitarbeiter nachweisen. Auch Miss Hayward, die den Band des Corpus Vitrearum für US vorbereitet, hat sich meinem Urteil angeschlossen, daß die Scheibe eine Fälschung ist. Ich werde darauf in meinem Artikel: Nachträge zu Hemmel, zurückkommen.

3. Zu S. 109: Wentzel wirft mir irrigerweise zwei „Auslassungen“ vor, wobei er auch hier durch die Buchstaben „z. B.“ die Vorstellung erweckt, mein Buch leide noch an vielen anderen Auslassungen. Die erste von ihnen bezieht sich auf „Gernsbach I und II“. Wentzel hat sie in allen seinen Schriften über Glasmalerei „ausgelassen“, und in seiner Besprechung genannt, als wären sie jedermann längst bekannt. Im Januar 1961 erhielt ich dankenswerterweise vom Denkmalamt in Karlsruhe eine Photographie. Mit Gernsbach I ist offenbar die Darstellung der Kreuzigung gemeint; es genügt hier, auf die zwergenhaften Proportionen der drei Figuren hinzuweisen und auf den unedlen Kopf des Johannes, mit kurzen, struppigen Haaren und blödem Ausdruck, auch auf die Reihen kugeligter Wölkchen, um eine Zuschreibung an Hemmel oder auch nur seine Werkstatt als verfehlt zu erkennen.

Mit Gernsbach II ist ein dreiachsiges Fenster gemeint, von dem mir nach Vermittlung durch Dr. Lili Fischel das Denkmalamt in Karlsruhe ein Foto zur Ansicht schickte. Beiden gebührt mein Dank. Das Foto wird demnächst im Inventar von Baden-Baden publiziert werden. In jeder der drei Achsen ist eine stehende Heiligenfigur dargestellt. Herr Niesler schrieb mir, daß der hl. Nikolaus im mittleren Feld und der hl. Georg rechts von ihm aus dem 19. Jahrhundert stammen, daß der hl. Johannes der Täufer links „sowohl in der Figur wie in ihrer Umgebung“ neue Teile habe, ferner, daß Wentzel die Johannesfigur der Werkstatt von Hemmel zuschreibt. Nach dem Foto zu urteilen, sind alle drei Figuren von derselben Hand, gleich in der überschlanken Proportion, den zu kleinen Händen, den Falten der Gewänder. Der elegante, glatte Kopf des Johannes ist offenbar modern, die Figur ist eine Nachempfindung der in der Qualität unvergleichlich höher stehenden Johannesfiguren in Urach und Tübingen. Für das Lamm hat der Maler die Auferstehungsfahne hinzugefügt. Ich würde mich nicht wundern, wenn Gernsbach II sich als Werk von Röttinger dem Jüngeren gegen 1890 entpuppte, der Hemmel fleißig studiert hat.

Die zweite Beschuldigung einer Auslassung bezieht sich auf ein Fragment im Museum für Kunst und Industrie in Wien. Auf meine Anfrage, wieso ich dieses Stück nie gesehen, nie von ihm gehört habe, antwortete mir Frau Dr. Frodl, sie selbst habe es im Depot des Museums entdeckt und dem zufällig anwesenden Wentzel gezeigt. Da dieser (ebenso wie bezüglich der Archivalien über Gmerer, Omaha und Gernsbach) auch hier die private Quelle seiner Kenntnisse ausgelassen hat, bat mich Frau Frodl, den Tatbestand zu publizieren. Von dem Fragment schickte sie mir dankenswerterweise ein Foto; es hat mit Hemmel bestimmt nicht das geringste zu tun, stammt vielleicht von dem Maler der Scheiben der Apokalypse in Walburg. Hätte ich die Scheiben

in Gernsbach und Wien gekannt, dann hätte ich sie nicht etwa „ausgelassen“, sondern selbstverständlich weggelassen. Das Wort „Auslassung“ war irreführend.

4. Zu S. 109: Wentzel schrieb „... es fehlen alle Kabinett- und Wappenscheiben, die doch zum normalen Auftragsbestand eines spätgotischen Glasmalers gehören...“ Sie fehlen, weil es keine gibt. Wentzel vergaß, daß er früher geschrieben hat: „Es ist aber gewiß kein Zufall, daß nicht Peter von Andlau selbst diese neue Form der Glasmalerei betrieben hat (denn keine der in seinem Stil geschaffenen kleinen Scheiben läßt sich auf ihn persönlich beziehen).“ (Meisterwerke, 71) Im Widerspruch dazu hat er die Wappenscheibe von Andlau und die Wappen des Zehnstädtebundes in Colmar für Werke Hemmels erklärt, noch dazu übersehen, daß ich beide im Hemmelband (S. 123 f.) genannt habe und dort begründete, warum sie nicht Hemmel zuschreibbar sind.

5. Zu S. 109: „Es darf ein Hinweis auf das von F. völlig beiseite gelassene Kapitel der Zeichnungen nicht fehlen...“ Wentzel hat übersehen, daß ich die Stifter der Fenster in Nancy nicht nur S. 98 – 100 ausführlich erörtert, sondern auch auf Tafel 157 abgebildet habe. Spezialisten halten sie für Nachzeichnung nach dem Fenster (was ich nicht glaube). Sonst ist keine einzige Zeichnung von Hemmel gefunden worden. Die zwei Zeichnungen, die Wentzel seiner Besprechung beifügte, hat er selbst als „Hemmel?“ unterschrieben; sie sind beide fraglos nicht von Hemmel. Wentzels Forderung ein „Konvolut“ von Zeichnungen, die nicht von Hemmel sind, in eine Hemmel-Monographie einzuschalten, ist gewiß unberechtigt. Auch im Bereich des „Meisters der Gewandstudien“ befindet sich keine Originalzeichnung von Hemmel.

6. Zu S. 109: Von der Lautenbacher Serie schreibt Wentzel „zur Zeit von F.s Datierung 1482 – 87 waren die meisten der reichen Stifter schon verstorben!“ Die meisten? Nach brieflicher Mitteilung von H. Heid, der nach Spezialstudien von Jahrzehnten ein Buch über Lautenbach publiziert hat (Straßburg, 1960), starb Melchior von Neuenstein 1481, seine Stifterscheibe war 1482 datiert. Alle anderen bisher bekannten Todesdaten sind nach 1487: Fr. v. Schowenburg 1495, Distelzweig nach 1500, Bischof Albrecht 1506, Ramstein 1508, M. v. Schowenburg lebte noch 1515. Wieviele Todesdaten vor 1487, die seine vernichtende These beweisen könnten, hat Wentzel erforscht? Einst gab es mindestens 48 Scheiben, Wentzel datiert alle 1471, also etwa jede Woche eine, und das als man mit der Ausschachtung der Fundamente anfang. Damals existierten sicher alle Stifter, aber noch keine Fenster. Heid schreibt S. 81: „Die Fensteraufträge begannen offenbar erst mit der Stiftung der Familie von Neuenstein... die 1482 datiert war.“

7. Zu S. 108: In dem Satz „... nicht eindeutig erkennbar wird, was F. und was Andere an Werken entdeckt haben...“ bezieht sich, nach Auskunft eines Vertreters des damals erkrankten Rezensenten, der Plural „Andere“ nur auf den Singular Wentzel und der Vorwurf, ich hätte ihn nicht seinen Verdiensten entsprechend zitiert, auf neun Fälle:

a) Ich hätte erwähnen sollen, daß er das Katharinafenster (Straßburg) anders als ich, nämlich 1470 – 80 datiert habe; da ich die 1472 datierte Gmererscheibe als zu diesem Fenster zugehörig erkannt habe (S. 46), schien es mir peinlich und überflüssig, auf jene vage bzw. falsche Datierung hinzuweisen.

b) Ich hätte hervorheben sollen, daß er als erster die drei Scheiben in Urach in Abbildung zusammengesetzt habe. Die Rekonstruktion hat Mettler schon 1927 angegeben und die ursprüngliche Zusammensetzung in Urach angeregt. Daher kam ich nicht auf den Gedanken, ein Zusammenkleben von Fotos als wissenschaftliches Verdienst zu zitieren.

c) Ich hätte zitieren sollen, daß Wentzel die Scheibe in Ravensburg 1951 Hemmel zugeschrieben hat. Warum sollte ich, da Wentzel selbst schrieb, daß ich das schon 1936 getan habe?

d) Ich hätte zitieren sollen, daß er die, ich weiß nicht wo, existierende Schreibung Klauer in Klaner korrigierte. In meiner Dissertation von 1912 steht, nach den dort angegebenen Quellen, Klanner (S. 141), im Hemmelband steht Klaner. Zitiert man Korrekturen fremder Druckfehler?

e) Ich hätte versäumt anzugeben, daß Wentzel die Gmererscheibe im Germanischen Museum wiederentdeckt hat. Nach Mitteilung der Direktion des G. M. läßt sich der Tatbestand nicht mehr feststellen. Aber angenommen, Wentzel hat das Verdienst, die Scheibe im Depot entdeckt zu haben, wie sollte ich das wissen? Ich sah sie in einem der Fenster des Museums ausgestellt. Die Kollegen in Nürnberg kannten natürlich den Aufsatz von Haug von 1936, worin er auf die anonyme Abbildung der (damals in der Sammlung von Türkheim befindlichen) Scheibe im Deutschen Herold von 1906 hinwies. Haug erkannte, daß sie von Hemmel sei. (Ich habe nie behauptet, daß Haug schon 1906 für den Deutschen Herold Beiträge lieferte.) Nach diesen Voraussetzungen mag Wentzel die Scheibe wiedererkannt haben, aber ihm entging die Zugehörigkeit zum Katharinafenster.

f) Ich hätte schreiben sollen, er sei durch die Bezeichnung der Fenster in Wiener-Neustadt als „Kopien“ nach Hemmels vorauszusetzenden ursprünglichen Glasgemälden (Ratsfenster, 44) über Frau Frodl hinausgegangen. Ich glaubte, das Wort „Kopie“ kann hier nicht mehr meinen, als „freie Verarbeitung eines alten Vorbildes“, was Frau Frodl schrieb (Hemmelband S. 117). Daß er mit „Kopie“ eine genaue Kopie meinte, konnte ich nicht erwarten, da das originale Vergleichsstück verschwunden ist. Wenn also Wentzel über Frau Frodl hinausgegangen ist, dann war das ein Fehler. In „Meisterwerke“ S. 64 jedoch sagt er (1954) selbst nur: „eine Nachbildung des 16. Jahrhunderts.“

g) Ich hätte zitieren sollen, daß er die Musik-Engel des Basler Historischen Museums Hemmel zuschrieb. Da es mir offenkundig schien, daß die Engelköpfe von einem der Mitarbeiter, vielleicht dem Lautenbacher Meister, gemalt sind (Hemmelband, 80), vermied ich, diese irrige Zuschreibung anzukreiden. Die Scheiben, die ich längst kannte, waren Teile der Sammlung Vincent, ebenso wie u. a. das Fragment in Reichenbach (Böhmen), das Wentzel ausgelassen hat.

h) Ich hätte auf seine Interpretation des Vertrages von 1480 hinweisen sollen: ich unterließ dies, weil ich es für unfruchtbar hielt und halte, diese zu diskutieren.

i) Ich hätte schreiben sollen: er machte mich in Florenz darauf aufmerksam, daß die Scheiben der Katharinakapelle bei San Nazaro in Mailand im Pfarrhaus gesichert seien. Ich kannte diese seit 1913, auch den Artikel von Suida von 1927 und suchte diese Fenster, seit ich die Hemmelforschung erneut aufnahm. Auf der Rückreise fand ich in Mailand, ohne in das Pfarrhaus zu gehen, in der Kapelle die inzwischen museumartig aufgestellten Fenster. Deshalb schien mir sein Wink überholt und keiner besonderen Erwähnung bedürftig. Er vermißt jedoch auch die Erwähnung diesbezüglicher Sätze in „Meisterwerke“, sie fehlt im Hemmelband, weil ich die erste Auflage benutzte, in der Mailand ausgelassen ist. In der zweiten steht (S. 68) „Ob etwa noch im Katharinafenster von San Nazaro in Mailand der Spätstil des Meisters erkennbar wird, . . . läßt sich hier nicht entscheiden.“ Spätstil? Nein, es handelt sich um eine freie Kopie des Frühstil-Werkes Hemmels in der Wilhelmerkirche in Straßburg, zu datieren nach Hemmels etwa 1505 erfolgten Tod. Der Maler war vermutlich der Erbe von Hemmels Werkstatt und die Ausführung mag gegen 1520 entstanden sein, umstilisiert in Formen der Renaissance. Auf S. 110 kommt Wentzel unbegreiflicherweise in der Erläuterung der Textabb. 49 auf die Mailänder freie Kopie zurück, die er hier in das erste Jahrzehnt datiert, diese Abbildung 49 stellt die Darbietungsszene des Scharfzandfensters dar, mit der die Notiz über Mailand nichts zu tun hat.

In allen diesen neun Fällen war es teils von mir gut gemeint, seine Irrtümer nicht aufzudecken, teils lag kein Grund einer Erwähnung vor. Im Vorwort habe ich ausdrücklich gesagt, daß ich das Buch nicht mit Polemik belasten wollte. Die Behauptung in der Rezension S. 108, daß ich „Andere nur dann genannt hätte, wenn ich anderer Meinung war“, ist unrichtig; ich habe alle Autoren zitiert. Die Behauptung gar, daß ich sie „häufig gereizt und überlegen abgetan“ hätte, ist unbewiesen und bedeutet eine volle Verkennung meines Charakters. Nach alledem ist sein Satz „es wird nicht eindeutig erkennbar usw.“ zu berichtigen.

8. Dieser Satz setzt sich fort: „Es ist nicht eindeutig erkennbar . . . was Andere für F. an Foto- und Arbeitsmaterial (Fotos für das Corpus Vitrearum) bereitgestellt haben . . .“ Habe ich wirklich die Rechte Anderer verletzt? Da ich vor vielen Jahren mit Otto von Falke den Band Hemmel zur Publikation durch den Deutschen Verein verabredet habe, mußte ich in bestem Glauben annehmen, das alle Aufnahmen, die mir dieser für den Band zur Verfügung stellte, für ihn bestimmt waren, nicht nur die, welche Tröller in meiner Gegenwart 1936 in Straßburg, Oberehnheim usw. gemacht hat, sondern alle, die von ihm oder, nach seinem Tode, von anderen Photographen gemacht sein mochten. Von einer Gründung des Corpus Vitrearum wurde ich von keiner Seite benachrichtigt, ebensowenig, nachdem ich indirekt von diesem Unternehmen wußte, von photographischen Aufnahmen im Elsaß und sonst. Da Wentzel die Fotos des D. V. verwaltet und sie selbst zur Verfügung stellte, überließ ich die Angabe der Urheber dem D. V., der aber, wie ein Brief von Frau Wehrhahn-Stauch

bezeugt (17. 8. 1960), die^m Urheber nicht feststellen konnte, weil Urheberstempel auf den Rückseiten fehlten. Für die Bereitstellung der Fotos habe ich Wentzel im Vorwort öffentlich gedankt. Nachher stellte sich heraus, daß Aufnahmen von Mutter und vielleicht von Jack dazwischengeraten waren, Photographen, von deren Existenz ich nichts wußte und die ich ohne Zögern genannt hätte, wenn Wentzel sie dem D. V. angegeben hätte. Nach seinem Satz entsteht der Eindruck, daß ich bewußt unlauter gehandelt hätte; es existierte kein Grund, warum der D. V. oder ich die Namen der Photographen unterschlagen haben sollten.

9. Auf S. 108 steht: „Es können nicht alle Irrtümer . . . korrigiert werden.“ Zu einer solchen vagen und summarischen Verdächtigung eines ganzen Buches kann niemand Stellung nehmen. Vielleicht würden diese zurückgehaltenen „Korrekturen“ sich ebenso als Wentzels Irrtümer entlarven wie die Auswahl, welche zu korrigieren ich mich verpflichtet fühlte, weil sie sowohl die wissenschaftliche Zuverlässigkeit des ganzen angeblich „eigenwilligen“, d. h. nur subjektiven Buches, als auch die Integrität des Verfassers in Frage gestellt haben.

Paul Frankl

TOTENTAFEL

FRITZ FUGLSANG †

Am 16. Mai dieses Jahres starb im 65. Lebensjahr der Direktor des Städtischen Museums in Flensburg, Dr. Fritz Fuglsang. Sein jahrelanges schweres Leiden hatte seine Initiative und Planungsfreude nicht hemmen können. Die mehrfache Überwindung bedrohlicher Krisen vermochte immer wieder über den Ernst seines Zustandes hinwegzutäuschen. Fast 35 Jahre hat er die Leitung seines Museums in der Hand gehabt, das er bereits 1927 übernahm. Dem damals 30jährigen wurde damit der Lebenswunsch erfüllt. Als Schüler von Hans Jantzen hatte er schon zu Beginn seines Studiums in Freiburg auf die Frage um seine Zukunftspläne mit aller Bestimmtheit geantwortet: „Ich möchte Museumsdirektor werden und zwar in Flensburg“. Dieses Museum war seine Liebe und ist seine Liebe geblieben; niemand anderes wäre nach Herkunft und Fähigkeiten geeigneter für diese Aufgabe gewesen als er. In ganz bestimmter Zielsetzung hat er es geführt, aufbauend auf der Arbeit seiner Vorgänger, Ernst Sauermann, der als Direktor des Thaulow-Museums nach Kiel ging, dessen Vater als Initiator der Sammlungen seit den 1870er Jahren 1903 noch deren Zusammenführung in den jetzigen Städtischen Museumsbau erleben konnte, und der früh verstorbene Walter Dammann.

Aus einer bekannten Haderslebener Familie stammend, war Fritz Fuglsang dänischer Nationalität, Schleswig-Holsteiner und Nordschleswiger, Deutscher und Däne zugleich. Es entsprach seiner Art, daß er das sein konnte. Allseits war man ihm zugetan. Er stand über den Dingen. Bei aller Impulsivität und Originalität war sein Wesen von Harmonie getragen. In seiner Bescheidenheit und dem Sichbeschränken auf seine Aufgabe ist er uns Vorbild gewesen. Denn seine großen Fähigkeiten, die wissenschaftlichen

und die organisatorischen, hätten es gerechtfertigt, wenn er über Flensburg hinausgestrebt oder sein Arbeitsgebiet über den Raum seiner Heimat erweitert hätte. Beides hat er nicht getan, hat es aber verstanden, seine Aufgabe in Flensburg ständig zu bereichern und sie mit einer Forschungsarbeit zu verbinden, die Grundlage für manche spätere wissenschaftliche Untersuchung sein wird.

Nach dem Krieg gelang es ihm erst nach und nach, die Sammlungen wieder zugänglich zu machen. Beim 50jährigen Jubiläum des Hauses 1953 bot er eine Neuordnung, eine in weiser Beschränkung auf Wesentliches ausgewogene Schau, die den Ortsverhältnissen entsprechend gleichzeitig seinen Wunsch nach pädagogischer Verwendbarkeit zu erfüllen geeignet war. Es stand allgemein vor Augen, daß es seinem Spürsinn gelungen war, auch seltenste Flensburger Meister, wie Melchior Lorch, Nikolaus Andrae, Henrik Krock seinem Museum einzufügen, daß er begonnen hatte eine über den lokalen Bereich hinausführende Sammlung von Graphik und Zeichnungen zu schaffen, die Bibliothek auszubauen usw. Dieses Jubiläum bewies aber vor allem die Bedeutung seiner Ausstellungstätigkeit, in der sich seine schöpferische Initiative oftmals besonders glücklich entfaltete. Anknüpfend an seine Dissertation stellte er „Gotische Kunst im Herzogtum Schleswig“ aufs neue zur Diskussion, jenes Gebiet heimatlichen Kunstschaffens, das ihn zeitlebens beschäftigt hat. Von älteren Veranstaltungen erinnern wir an die Schau „Schöne Tier- und Pflanzenbücher“ 1938 oder „Deutsche Kupferstecher der Gegenwart“ 1941, die in weite Fernen wanderte, von neueren an die Darbietungen der Adelskultur des 16./17. und 18. Jahrhunderts 1956 und 58. Es lag in seiner glücklichen, dem Anschaulichmachen zugewandten Art, solche aus dem Drang nach Forschungstätigkeit hervorgehenden Unternehmungen zu einer fruchtbaren Erwachsenenbildung auszuwerten. Nicht zu vergessen sind seine Verdienste um die Denkmalpflege der Stadt Flensburg. Von seinen größeren Arbeiten seien noch genannt: „Schleswig, Deutsche Lande, deutsche Kunst“ (1931), „Der Dom zu Schleswig“ (seit 1951 deutsch und dänisch in mehreren Auflagen), „Der Bordesholmer Altar“ (1959), „Flensburg, Kunst und Geschichte“ (1959). Es erfüllt uns mit tiefer Wehmut, daß seine Hauptarbeit, die Forschungen zu Melchior Lorch, die ihn seit mehreren Jahrzehnten beschäftigten, nicht zum Abschluß gekommen sind und vorerst nur in einigen vorbereitenden Aufsätzen einen ersten Niederschlag haben finden können.

Lilli Martius

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Beiträge zur Kunstgeschichte Tirols. Festschrift für Landeskonservator Dr. Oswald Graf Trapp anlässlich der Vollendung des 60. Lebensjahres. Dargebracht von Kollegen, Freunden und dem Verlag. Besorgt von Johanna Gritsch. Innsbruck, Universitätsverlag Wagner, 1959. Schlern-Schriften, hrsg. von R. Klebelsberg, 208. 1 Tit.-Taf., 164 S., 48 S. Taf.

J. Gritsch: Dr. Oswald Graf Trapp, Würdigung. – B. Thomas: Oswald Trapp und die historischen Waffenfunde. – E. Egg: Adeliges Trinkgeschirr in Tirol. – S. Enzenberg und O. Preuschl: Der Ahrner Handel. – W. Frodl und O. Demus: Die österreichische Denkmalpflege. – O. Gamber: Ein Visierhelm der Churburger Rüstkammer. – V. Griess-

maier: Eine Kasel aus Hall in Tirol. – J. Gritsch: Zwei unbekannte Figuren in Wens. – H. Hochenegg: Die ältesten Pilgerzeichen Österreichs aus Haller Bodenfunden. – F. Huter: Ein Brixner Werksvertrag (Maurer-Geding) von 1482. – B. Lossky: Oeuvres d'art intéressant la France au Tyrol. – O. Lutterotti: Das Stadtbild des silbernen Schwaz. – J. Mann: A Pair of Gothic Cuisses by Jörg Wagner of Innsbruck (m. deutscher Übers.). – K. Moeser: Beiträge zu den Erläuterungen über die Darstellung der ältesten Grabsteine an der Meraner Pfarrkirche. – C. Th. Müller: Das Goldemail-Kruzifix im Brixner Domschatz. – N. Rasmus: Una ignorata vetrata gotica a Merano (m. deutscher Übers.). – J. Ringler: Eine silberne Madonnenstatue aus dem Kreise Hubert Gerhards. – K. Schadelbauer: Briefe des Malers Josef Arnold d. A. aus der Wiener Studienzeit 1822/25. – H. Wieser: Das Kleinod von Tirol. – K. Wolfgruber: St. Cassian-Reliquiar im Brixner Domschatz. – Verzeichnis der Arbeiten von Oswald Trapp.

Das Fischer Lexikon. Band 21, 22, 23, Bildende Kunst I (Archäologie). Hrsg. von Walter Herwig Schuchhardt. Frankfurt a. M. und Hamburg, Fischer-Bücherei, 1960. 328 S. m. Abb. – Bildende Kunst II. Verf. u. hrsg. von Werner Hofmann. Frankfurt a. M. und Hamburg, Fischer-Bücherei, 1960. 378 S. m. Abb. – Bildende Kunst III. Hrsg. von Werner Hofmann. Frankfurt a. M. und Hamburg, Fischer-Bücherei, 1961. 351 S. m. Abb. Jeder Band DM 3.60.

Inventaire des collections publiques françaises, 5: Les sculptures romanes. Toulouse. Musée des Augustins von Paul Mesplé. Paris, Editions des Musées Nationaux, Palais du Louvre, 1961. Vorw. v. Henri Seyrig. 9 Bl., 341 Nrn. NF 28. –.

900 Jahre Speyerer Dom. Festschrift zum Jahrestag der Domweihe 1061 – 1961. Im Auftrag des Domkapitels hrsg. von Ludwig Stamer. Verlag des Bischöflichen Ordinariates Speyer 1961. 387 S., 92 Abb. auf Taf.

K. Hofen: Die Restaurierung des Speyerer Kaiserdomes 1957–1961. – R. Esterer: Denkmalspflegerische Probleme der Restaurierung des Kaiserdomes in Speyer. – W. Schorn: Sicherungsarbeiten bei der Restaurierung des Speyerer Domes 1957–1961. – W. Medding: Bericht über den Verlauf der Erneuerungsarbeiten am Dom zu Speyer 1957–1961. – H. E. Kubach: Zur Baugeschichte des Domes. – H. Christ: Das Mittelschiff des Domes zu Speyer, das Werk Kaiser Heinrichs IV. und seines Hofkaplans Otto. – W. Bornheim gen. Schilling: Die Wandbehandlung im Speyerer Dom. – A. Verbeek: Zur spätbyzantinischen Ausmalung des Speyerer Domes 1846–1854. – L. H. Heydenreich: Aufgaben und Probleme der Wiederherstellung des Speyerer Domes. – W. Schulte: Werkleute bei der Erneuerung des Kaiserdomes. – J. E. Gugumus: Dedicatio Spirensis Ecclesie Antiqua. Zur Weihe des frühalters Speyerer Domes im Jahre 1061. – K. Lutz: Der Kaiserdom zu Speyer als Wirkensstätte Bernhards von Clairvaux. – S. Müller-Christensen: Die Tunika König Philipps von Schwaben. – L. Lenhart: Bischof Joseph Ludwig Colmar und seine Rolle in der tragischen Schicksalsgemeinschaft des Mainzer und Speyerer Domes zur Zeit Napoleons u. a.

Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte. Band I. Hrsg. von F. Stuttmann und G. von der Osten. Köln, Verlag E. A. Seemann, 1961. 297 S. m. 254 Abb. Kart. DM 50. –.

U. Hölscher: Baugeschichtliche Nachprüfungen an der Kirche des Augustiner-Chorherrenstiftes Riechenberg. – D. Großmann: Das Palmetten-Ringband-Kapitell. – H. Wentzel: Die Farbfenster des 13. Jhs. in der Stiftskirche zu Büken an der Weser. – H. Appuhn: Der Auferstandene und das Heilige Blut zu Wienhausen. – F. Thöne: Eine Zeichnung und ein Altariß des 14. Jhs. in einer deutschen Armenbibel zu Wolfenbüttel. – P. Pieper: Der Credo-Altar von Merxhausen. – R. Behrens: Ein Magdalenen-Altar des Göttinger Barfußmeisters. – A. Fink: Der Wappenteppich der Adelheid von Bortfeld. – M. Hasse: Bildwerke des mittleren 15. Jhs. in Lübeck und Vadstena. – Der Meister der Rosenkranzaltäre. – J. Bier: Eine dritte Zeichnung Tilmann Riemenschneiders. – H. Reuther: Die ehemalige Stiftskirche zu Grauhof und ihre Stellung in der mitteleuropäischen Barockarchitektur. – G. von der Osten: Zur Barockskulptur im südlichen Niedersachsen. – L. von Weiher: Tischbein – Rembrandt? – E. Lachner: Eine unbekannte Handzeichnung von Joseph Anton Koch. – F. Thöne: Zwei Briefe Moritz von Schwind's an Ernst Rietschel. – G. von der Osten: Kleine Gemäldestudien.

Les Primitifs Flamands. I. Corpus de la Peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au XVe siècle, 4. *New England Museums* von Colin T. Eisler. Brüssel, Centre National de Recherches Primitifs Flamands, 1961. 116 S., 1 Farbtaf., 139 S. Taf. Ln. FB. 595.

Die Stiftsbibliothek Sankt Gallen. Der Barocksaal und seine Putten. Hrsg. von Stiftsbibliothekar Johannes Duft. Aufnahmen von Siegfried Lauterwasser. Bibliotheca Sangallensis, Bd. 5. Konstanz, Jan Thorbecke Verlag, 1961. 95 S. m. Abb. Pappbd. DM 12.80.

Studies in the History of Art. Dedicated to William E. Suida on his Eightieth Birthday. Published by the Phaidon Press for the Samuel H. Kress Foundation. Vorwort von Rush H. Kress. London 1959. 402 S., zahlr. Abb.

P. A. Underwood, Palaeologan Narrative Style and an Italianate Fresco of the Fifteenth Century in the Kariye Djami. - J. J. Rorimer, It was just Yesterday. - W. W. S. Cook, A Catalan Altar Frontal in Paris. - P. Toesca, Una postilla alla „Vita di San Francesco“ nella chiesa superiore di Assisi. - C. Gnudi, Il passo di Riccobaldo Ferrarese relativo a Giotto e il problema della sua autenticità. - M. Labò, Suida 1906. - F. Zeri, Il Maestro di Santa Verdiana. - W. Sas-Zaloziecky, Kuppellösungen Brunelleschis und die römische Architektur. - J. Pope Hennessy, Some Donatello Problems. - R. Offner, Light on Masaccio's Classicism. - C. Marcenaro, Un ritratto del Pisanello ritrovato a Genova. - N. Gabrielli, Aimone Duce pittore a Villafranca Sabauda. - F. Mazzini, Contributi alla pittura lombarda tardo-gotica. - H. Schwarz, The Mirror of the Artist and the Mirror of the Devout. - J. Gudiol, Una obra inedita del Maestro de Geria. - P. Rotondi, Un'ipotesi sui rapporti tra Luca Signorelli ed Ercole Maestri. - H. Friedmann, Two Paintings by Botticelli in the Kress Collection. - F. R. Shapley, Baldassare d'Este and a Portrait of Francesco II. Gonzaga. - M. Muraro, Sulle vie del Cavalcaselle restaurando affreschi. - E. Berti Toesca, Un San Giovannino discusso e dimenticato. - J. Goldsmith Philipps, The Virgin with the Laughing Child. - L. Grote, Anton Kress als Mäzen. - K. Garzarolli-Turnlackh, Der Maler des Flügelaltars von 1524 in der Pfarrkirche in St. Marein ob Knittelfeld und seine Verkündigungsfügel in der Samuel H. Kress Collection in New York. - F. Bologna, Un'altra „Resurrezione“ giovanile di Raffaello. - E. Winternitz, The Curse of Pallas Athena: Notes on a „Contest between Apollo and Marsyas“ in the Kress Collection. - P. Torriti, Dipinti inediti o poco conosciuti di Perino del Vaga a Genova. - W. R. Valentiner, Rustici in France. - V. Gilardoni, Le sinopie del Bramantino in Santa Maria delle Grazie di Bellinzona e le compagnie vaganti di pittori lombardi. - A. M. Brizio, Tre dipinti di Gaudenzio Ferrari. - V. Viale, Schedule su Defendente Ferrari. - P. Zampetti, Un'antico dipinto recuperato. - O. Benesch, A Late Work by Lorenzo Lotto. - G. Fiocco, La Crocifissione di Tiziano all'Escorial e Orazio Vecelli. - L. Mortari, Alcuni inediti di Francesco Salviati. - B. Suida Manning, Two „Seasons“ by Jacopo Tintoretto. - R. Pallucchini, Jacopo Bassano ed il Manierismo. - G. Frabetti, Aggiunte a Luca Cambiaso. - M. Bonzi, La Madonna del mappamondo di Lodovico Carracci. - Ch. Sterling, Cornelis van Dalem ed Jan van Wechelen. - A. Ghidiglia Quintavalle, Due dipinti ritrovati di Carlo Bonone. - R. L. Manning, Some important paintings by Simon Vouet in America. - E. Arslan, Contributo a Sebastiani Ricci e ad Antonio Francesco Peruzzini. - A. Griseri, Appunti Genovesi. - G. V. Castelnovi, Settecento minore. Contributi per Giuseppe Petrini, Pietro Francesco Guala, Michele Rocca. - A. Morassi, Circa gli esordi del vedutismo di Francesco Guardi. - H. Voss, Repliken im Oeuvre von François Boucher. - W. Heil, A Bust by Bouchardon in San Francisco. - P. B. Cott, A Note on Houdon's Bust of Diana. - E. Du Gué Trapier, Coya's Portrait of Pedro Mocarte, Choir Singer in Toledo Cathedral. - P. M. Bardi, As missões religiosas e o barroco brasileiro. - Ch. C. Cunningham, Some Still-lives by Eugène Boudin. - Bibliography: Books and Articles by William E. Suida.

The Thirty-Seventh Volume of the Walpole Society 1958 - 1960. Abraham van der Doort's Catalogue of the Collections of Charles I. Edited with an Introduction by Oliver Millar. Printed for the Walpole Society by Robert Maclehose and Company Ltd. Glasgow, The University Press, 1960. XXIV, 256 S., 6 Taf.

Universitas. Dienst an Wahrheit und Leben. Festschrift für Bischof Dr. Albert Stohr.
Im Auftrag der katholisch-theologischen Fakultät der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz hrsg. von Ludwig Lenhart. Mainz, Matthias-Grünewald-Verlag, 1960. Bd. 1: 1 Tit.-Taf., XXIII, 492 S., 4 Taf., 2 S. Taf.; Bd. 2: X, 484 S., 6 Taf., 10 S. Taf.

u. a.: P. Metz: Der Königschor im Mainzer Dom. – F. Arens: Weitere neuentdeckte Entwürfe zum Mainzer Domchorgestühl. – A. Schuchert: Taufe und Taufstein. – W. Bornheim gen. Schilling: Zur Geschichte der ehemals mainzisch-rheinischen Burgen Heimbürg, Ehrenfels und des Mäuseturms bei Bingen.

Unsere Schöne Heimat: Denkmäler. Mit einem Vorwort von Karl-Heinz Stödel. Hrsg. von Ulrich Pohle. Dresden, Sachsenverlag, 1961. 64 S. m. 48 Bildtaf. Kart. DM 2.40.

Valdés Leal. Spanish Baroque Painter by Elizabeth Du Gué Trapier. With 157 illustrations in black and white and 4 in full color. Printed by Order of the Trustees. The Hispanic Society of America. Hispanic Notes & Monographs, Peninsular series. New York 1960. 86 S., 157 Abb. auf Taf. \$ 10. – .

Otto Benesch. Verzeichnis seiner Schriften. Zusammengestellt von Eva Benesch. Vorwort von J. Qu. Van Regteren Altena. Herausgeber E. W. Kornfeld. Bern, Klipstein & Kornfeld, 1961. 1 Tafel, 19 Blatt.

Gunnar Berfelt: *Philipp Otto Runge. Zwischen Aufbruch und Opposition. 1772 – 1802.* Uppsala, Almqvist & Wiksells, 1961. Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in History of Art, 7. 249 S., 174 Abb. auf Taf. Sw.Kr. 48. – .

Erik Forssman: *Medeltida träskulptur i Dalarna.* Falun, Dalarnas Fornminnes och Hembygdsförbund, 1961. 144 S., 64 S. Abb. Kart. Kr. 15. – .

S. J. Freedberg: *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence.* Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1961. Band 1: X, 644 S., Band 2: XXXIII, 514 S. m. 700 Abb.

E. L. Kirchner: *Briefe an Nele und Henry van de Velde.* Mit 8 Abbildungen. München, R. Piper & Co., 1961. Piper-Bücherei, 163. 112 S. Pappbd. DM 3.80.

Lesley Lewis: *Connoisseurs and secret agents in Eighteenth Century Rome.* London, Chatto & Windus Ltd., 1961. 282 S., 12 S. Taf. Ln. 30s.

Erwin Panofsky: *The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo.* London, The Warburg Institute, University of London, 1961. Studies of the Warburg Institute, edited by E. H. Gombrich, Vol. 26. X, 109 S., 74 Abb. auf 33 Taf. Ln. £ 2.2.0.

Roland Penrose: *Picasso. Leben und Werk.* Mit 208 Abbildungen. Aus dem Englischen von Sibylle von Cles-Reden. München, R. Piper & Co., 1961. 451 S. Kart. DM 12.80.

E. K. J. Reznicek: *Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius.* Mit einem beschreibenden Katalog. Textband: 521 S., 38 S. Taf., Tafelband: 1 Bl., 461 Abb. auf Taf. orbis artium. Utrechtse Kunsthistorische Studien VI. Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert, 1961.

AUSSTELLUNGSKALENDER

ALTENBURG/Thür. Staatl. Lindenau-Museum, Kupferstichkabinett. Bis 29. 10. 1961; Titelblätter des „Eulenspiegel“.

BASEL Gewerbemuseum. 21. 10. – 23. 12. 1961; Laienmaler.

Kunstmuseum. Bis 15. 10. 1961; Graphik von Klee, Bonnard, Matisse, Dufy, Picasso, Braque, Laurens, Le Corbusier, Chagall, Manessier (Schulthess-Oeri-Stiftung).

Kunsthalle. 7. 10. – 19. 11. 1961; Arbeiten von Hans Stocker und Albert Schilling.

Schweiz. Museum für Volkskunde. 7. 10. 1961 – Ende Januar 1962; Volkstüml. Malerei vom ausgeh. 18. Jh. bis zum Beginn des 20. Jhs.

BERLIN Nationalgalerie, Orangerie Schloß Charlottenburg. Ab 24. 9. 1961: „Der Sturm.“

Galerie Bremer. 1. – 31. 10. 1961; „Berlin im Bild einer Naiven.“ Ölbilder von Hanna Ross. Haus am Lützowplatz. Ab 26. 9. 1961; Ausstellung Lesser Ury zum 100. Geburtstag.

Haus am Waldsee. Ab 27. 9. 1961; „Neue Sachlichkeit.“ Malerei aus den Jahren 1920 – 1930. Parkhaus im Englischen Garten. Ab 29. 9. 1961; Arbeiten von Ludwig Peter Kowalski anlässlich des 70. Geburtstages.

Rathaus Reinickendorf, Wittenau. Ab 30. 9. 1961; Aquarelle und Zeichnungen von Lyonel Feininger.

Staatl. Museen zu Berlin, Nationalgalerie. 3. 10. – 10. 12. 1961; Kunstpreisträger der DDR. Plastik, Malerei, Graphik.

BIBERACH a. d. Riß. Braith-Mali-Museum. Verlängert bis 29. 10. 1961; Manieristen-Sammlung der Familie Grzimek.

BIELEFELD Städt. Kunsthaus. Bis 15. 10. 1961; Peter August Böckstiegel. Werke der Jahre 1910 – 1919.

ROCHUM Städt. Kunstgalerie. 21. 10. – 26. 11. 1961; Das Gesamtwerk des holländischen Malers, Graphikers und Typographen Hendrik Nicolaas Werkman.

BREMEN Kunsthalle. Bis 22. 10. 1961; Ingres, Zeichnungen a. d. Ingres-Museum Montauban – Zeichnungen von Schnorr von Carolsfeld – Sächsische Malerei und Graphik der Romantik – Französische abstrakte Graphik.

CELLE Schloß. Bis 8. 10. 1961; „Schwarz-Weiß 61.“

COBURG Kunstsammlungen der Veste. 8. 10. – 30. 11. 1961; Th. A. Winder – Arbeiten in Holz.

DARMSTADT Kunsthalle. Bis 5. 11. 1961; Neue Darmstädter Sezession. Große Herbstausstellung 1961.

DÜREN Leopold-Hoesch-Museum der Stadt. 8. 10. – 5. 11. 1961; Angewandte Graphik von Anton Wolff.

DUSSELDORF Galerie Trojanski. Oktober 1961; Maria Fuss. Kleinplastiken und Lithos zum Stierkampf.

Galerie Vömel. Verlängert bis 20. 10. 1961; Aquarelle und Zeichnungen von Ferdinand Mackenanz. 20. 10. – 15. 11. 1961; Skulpturen von André Derain.

Grafisches Kabinett Weber. 3. 10. – 4. 11. 1961; Gouache, Holzschnitt, Silberstift von Grieshaber.

Kunstantiquariat C. G. Boerner. Bis Mitte Oktober 1961; Kupferstiche, Holzschnitte und Radierungen alter Meister des 15. – 17. Jhs.

Kunstmuseum. Oktober 1961; Ein Maler des „Jungen Rheinland“; Gert H. Wollheim.

ESSEN Museum Folkwang. 15. 10. – 15. 11. 1961; Finnische Architektur und moderne finnische Malerei.

FRANKFURT a. M. Historisches Museum. Bis 19. 10. 1961; „Das naive Bild der Welt.“

Städelsches Kunstinstitut. Bis 15. 10. 1961; „Schwarz-Weiß 1961.“

Kunstverein im Haus Limpurg-Römer. Bis 8. 10. 1961; Graphik heute. 14. 10. – 5. 11. 1961; Gemälde und Graphik von Siegfried Reich an der Stölpe.

Kunstskabinett Hanna Bekker vom Rath. Bis 14. 10. 1961; Drei Hamburger Maler: Jutta Bencke-Eberle – Dieter Bencke – Gerhard M. Schmidt.

FREIBURG i. Br. Kunstverein. Bis 15. 10. 1961; Ölgemälde von Judit Reigl.

GORLITZ 1. 10. – 26. 11. 1961; Illustrationen von Rudi Gruner.

GOTTINGEN Städt. Museum. Bis 22. 10. 1961; „Schwarz-Weiß-Graphik 1961.“

GOSLAR Museum. 14. 10. – 12. 11. 1961; Gemälde des Kulturpreisträgers der Stadt Goslar: Ernst Ludwig von Aster.

HAMBURG Museum für Kunst und Gewerbe. 20. 10. – 22. 11. 1961; Japanische Farbholzschnitte.

Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte. Oktober 1961; Bilder und Plastik der „Fähre 8“, Hamburger Künstlerschaft. 8. – 21. 10. 1961; Handweberei.

Kunstverein, Kunsthalle. Bis 8. 10. 1961; „Schwarz-Weiß 1961.“

Kunsthalle. Bis 15. 10. 1961; Holländische Zeichnungen der Rembrandt-Zeit.

HAMELN Kunstkreis. 14. 10. – 5. 11. 1961; Gemälde, Zeichnungen und Graphik von Willi Baumeister.

HAMM Städt. Gustav-Lübcke-Museum. 8. 10. – 1. 11. 1961; Plastiken von Almuth Lütkenhaus, Arbeiten von Ursula Kluth-Dietzsch.

HANNOVER Kestner-Gesellschaft. Bis 15. 10. 1961; „Schwarz-Weiß 1961.“

Kunstverein im Künstlerhaus. Bis 15. 10. 1961; 49. Herbstausstellung Niedersächsischer Künstler.

KAISERSLAUTERN Pfälz. Landesgewerbeanstalt. Bis 8. 10. 1961: Malerei und Graphik von Almir da Silva Mavignier. 15. 10. - 15. 11. 1961: „Grafik.“ Ausstellung in Zusammenarbeit mit dem Bund deutscher Gebrauchsgraphiker.

KARLSRUHE Bad. Kunstverein. Bis 10. 10. 1961: Plastik und Zeichnung von Fritz Wotruba, Temperabilder von Heinz Schanz. 22. 10. - 19. 11. 1961: Neue jugoslawische Kunst. Gemälde, Graphik, Plastik.

KIEL Kunstverein, Kunsthalle. Bis 5. 11. 1961: Jubiläumsausstellung des holsteinischen Hofmalers Ludwig Philipp Strack (1761 - 1836).

KÖLN Wallraf-Richartz-Museum. Bis 11. 10. 1961: „Ars viva 61.“

J. & W. Boisserée. Oktober 1961: Arbeiten von Heinrich Wilhelm.

Kunstverein, Hahnenortburg. Bis 12. 11. 1961: Graphik-Ausstellung „Schwarz-Weiß 61“ und Temperabilder und Aquarelle von Adolf Praeger.

Galerie Anne Abels. Bis 4. 11. 1961: Gemälde und Aquarelle von Heinrich Campendonk.

LEIPZIG Museum des Kunsthandwerks, Grassimuseum. Bis 15. 10. 1961: Glasgestaltung von Ilse Decho, Email von Hubert und Dora Kleemann.

LINDAU (B) Haus zum Cavazzen. 22. 10. - 14. 11. 1961: Arbeiten von Carla Jordan-Westermann.

MANCHESTER City Art Gallery. 24. 10. - 10. 12. 1961: Deutsche Kunst 1400 - 1800.

MANNHEIM Städt. Kunsthalle. Bis 29. 10. 1961: Gabriele Münter. Gemälde von 1906 - 1957.

MÜNCHEN Haus der Kunst. 17. 10. - 17. 12. 1961: Toulouse-Lautrec-Ausstellung.

Städt. Galerie. Ab 29. 9. 1961: Nigeria. 2000 Jahre Plastik.

Stadtmuseum. 10. 10. - 5. 11. 1961: Keramik und Email aus Italien.

Theater-Museum. 5. 10. - 5. 11. 1961: Gedächtnis-Ausstellung Margarete Melzer.

Galerie van de Loo. Mitte Oktober - Ende November 1961: Gouaches und Aquarelle von Pierre Aleschinsky.

Galerie Schöninger. Oktober 1961: Graphik der Künstlergemeinschaft „Brücke“.

Galerie Otto Stangl. Bis 20. 10. 1961: Ölbilder, Aquarelle und Zeichnungen von Hann Trier.

Neue Galerie im Künstlerhaus. 1. 10. - 18. 11. 1961: Bilder von Ernst Wild und Skulpturen von Kurt Mergenthal.

OFENBACH a. M. Klingspor-Museum. Bis 19. 11. 1961: Mitteleider-Ausstellung des Bundes Deutscher Buchkünstler.

SAARGAU Museum „Die Fähre“. Bis 8. 10. 1961: Werke von Karl Hofer. - 15. 10. - 5. 11. 1961: Der Schweizer Maler Max Gubler.

SCHLESWIG Schleswig-Holstein. Landesmuseum. Schloß Gottorf. Bis 26. 10. 1961: „Schwarz-Weiß 1961.“

STUTTGART Württ. Kunstverein. Bis Mitte November 1961: „Hölzel und sein Kreis.“

Galerie Valentin. Bis 30. 10. 1961: Gedächtnis-Ausstellung A. L. Schmitt 1882 - 1936.

Staatgalerie, Graphische Sammlung. 9. 10. - 12. 11. 1961: Ausstellung Edvard Munch.

ULM (Donau) Museum. Bis 29. 10. 1961: Arbeiten von Kasimir Malewitsch.

Kunstverein, Rathaus. 21. 10. - 6. 12. 1961: Gesamtausstellung des Werkes von Wilhelm Geyer.

WIENRADEN Galerie Renate Boukes. Oktober 1961: „Décollagen“ von Reinhold Koehler.

ZÜRICH Kunsthaus. Bis 15. 11. 1961: Kunst und Kultur der Hethiter.

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß, Dr. Peter Halm, München, Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München, Prof. Dr. Wolfgang Lotz, New York, N. Y. - Verantwortlicher Redakteur, Dr. Florentine Mütherich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Meiserstraße 10.

Verlag Hans Carl KG., Nürnberg (P. h. G.: Dr. Hans Carl, Verleger, Feldafing, Dr. Fritz Schmitt, Schriftleiter, Rückersdorf, Dr. Gerda Carl, Verlagsangestellte, Feldafing). - Erscheinungsweise: monatlich. - Bezugspreis: Vierteljährlich DM 5,25. Preis der Einzelnummer DM 2,-, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. - Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter, E. Reges. - Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Fernruf Nürnberg 2 65 56. - Bankkonto: Deutsche Bank AG., Filiale Nürnberg; Postscheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). - Druck: Albert Hofmann, Nürnberg, Jagdstraße 10.